



Die a#gyptische Spieldose

Citation

Rehding, Alexander. 2012. "Die ägyptische Spieldose." Konstruktivität von Musikgeschichtsschreibung zur Formation musikbezogenen Wissens, ed. Sandra Danielczyk, Ina Knoth and Lisbeth Suhrcke, 11-31. Hildesheim: Georg Olms Verlag.

Published Version

http://www.olms.de/pcgi/a.cgi?ausgabe=index&T=1396376790797{haupt_olms=http://www.olms.de/artikel_22639.ahtml?T=1396376790797}

Permanent link

<http://nrs.harvard.edu/urn-3:HUL.InstRepos:12020680>

Terms of Use

This article was downloaded from Harvard University's DASH repository, and is made available under the terms and conditions applicable to Open Access Policy Articles, as set forth at <http://nrs.harvard.edu/urn-3:HUL.InstRepos:dash.current.terms-of-use#OAP>

Share Your Story

The Harvard community has made this article openly available.
Please share how this access benefits you. [Submit a story](#).

[Accessibility](#)

Die ägyptische Spieldose

ALEXANDER REHDING

- Lisa: Oh my gosh! It's the mysterious Orb of Isis! Archeologists have been studying it for decades and still have no clue what it means!
- Homer: Well, daddy will figure it out!
- Lisa: Oh, we can't touch it, dad! It's behind a velvet rope! [*feeling the rope*]
- Homer: A velvet rope...
- Homer goes for it, but knocks down the velvet rope, which in turn knocks the Orb from its display. It falls to the ground and opens, looking broken, but begins playing music -- it's a music box!*
- Lisa: It's a music box! Dad, we uncovered the secret!
- Homer: Oh, so now it's we, eh?
- Lisa: It's so beautiful! And just think, we're the first people to hear its song in more than four thousand years! [*they hug*] Thanks for making me take such a stupid risk, dad!
- Homer: Any time, honey. Just remember, never be afraid to live life on the edge. Now let's get home before your mother kills us!
- Homer closes up the orb and puts it back.*
- Lisa: It's kind of humbling, isn't it? The music we just heard might never be heard again.
- Homer: Yeah, but it'll always live on because we'll never forget it. [*begins whistling*]
- Lisa: Dad, that's the Old Spice song!
- Homer: It is? Well, that's a good song too! [*continues the song, and Lisa joins him*]¹

Dass die „Simpsons“ Geschichte schreiben, mag nicht weiter überraschen. Die Folge „Die Kugel der Isis“ (engl. „Lost our Lisa“) aus der neunten Staffel (1998) ist jedoch wahrscheinlich der einzige Beitrag, den die Erfolgsserie zur Geschichte der Musiktheorie geleistet hat. Auf einen Streich haben die Simpsons hier — freilich in bewährter Trickfilmmanier — ein Problem gelöst, das die Wissenschaft bereits seit Jahrhunderten beschäftigt: Wie klang die altägyptische Musik? Es mag unorthodox erscheinen, sich in der langen und ehrwürdigen Geschichte der ägyptischen Musik ausgerechnet auf die

Dank gebührt Jonathan Kregor, Peter Manuellian, Gina Rivera und David Trippett.

¹ Transkription des Dialogs nach <http://www.snpp.com/episodes/5F17>, eingesehen am 13. Februar 2008.

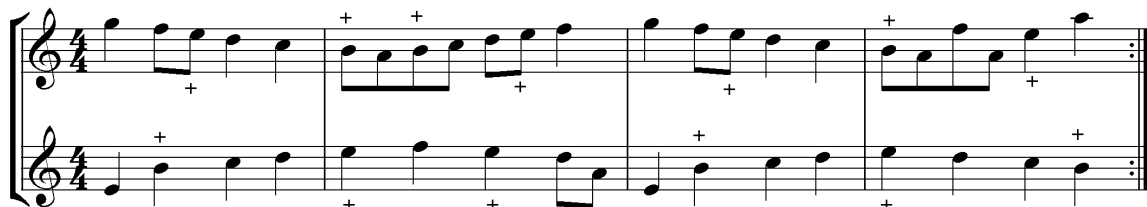
Simpsons zu berufen, aber diese kurze brillante Episode kann als Allegorie auf die Musikforschung und insbesondere auf die Problematik wissenschaftlicher Nachweise verstanden werden.

Die *Oxford Encyclopedia of Ancient Egypt*, das Referenzwerk der Ägyptologie, merkt lakonisch zum Thema Musik an: „Clearly, musical culture was a well-developed part of society, yet the nature of the music remains obscure“² [„Die musikalische Kultur war ganz zweifellos ein gut entwickelter Teil der Gesellschaft, dennoch bleibt das Wesen der Musik im Dunkeln“]. Dies drückt die Situation einigermaßen zurückhaltend aus, denn tatsächlich wir wissen nicht einmal, ob die Ägypter eine Form der musikalischen Notation besaßen. Ägyptische Textbeschreibungen von Musik sind nicht ergiebig, die höchst stilisierten Grabgemälde, die Musiker zeigen, erweisen sich schlüssigen Deutungen gegenüber resistent, und die überlieferten Fragmente von Musikinstrumenten geben uns keine Auskunft über die Art der Musik, die auf ihnen gespielt wurde. In dieser Situation kann man tatsächlich nur auf eine Überraschungsentdeckung hoffen, wie eben die Kugel der Isis, die die Frage nach der ägyptischen Musik mit einer definitiven (wenn auch fiktiven) Antwort ein für alle Mal klären könnte.

Wer den eingangs zitierten Filmausschnitt sieht, versteht, wie es den Simpsons nicht nur gelingt, uns auf humorvolle Weise einen kurzen Höreindruck zu verschaffen, sondern ihn daraufhin auch gleich wieder aus unserem Gedächtnis zu löschen. Der Zuschauer hört die aparte zweistimmige ägyptische Melodie mehrmals und schafft es vielleicht, sie sich ins Gedächtnis einzuprägen. Sobald Homer jedoch anfängt, die „Old Spice“-Melodie zu

² Onlinefassung, <http://www.oxford-ancientegypt.com.ezp-prod1.hul.harvard.edu/entry?entry=t176.e0480&srn=1&ssid=457972697#FIRSTHIT>, eingesehen am 2. Juni 2010.

pfeifen, ist jede Spur der ursprünglichen Musik in der Erinnerung ausgelöscht. Ohne eine Transkription der ägyptischen Musik, wie hier im Notenbeispiel angeführt, oder eine Tonaufnahme, fällt dieser kurze Eindruck der ägyptischen Musikkultur zwangsläufig erneut der Vergessenheit anheim.



Bsp. 1: Transkription der zweistimmigen Musik, die aus der „Kugel der Isis“ zu hören ist. + bezeichnet einen unrein gestimmten Ton.

Warum aber sollten wir uns überhaupt mit einer Frage befassen, die ohnehin – egal ob im fiktiven oder im wissenschaftlichen Bereich – zum Scheitern verurteilt scheint? Vergangene Generationen waren in dieser Hinsicht interessanterweise weit weniger pessimistisch gesinnt: Seit dem Zeitalter des Humanismus gehörte dieses Thema zum Fächerkanon musikalischer Denker, die sich von der Kargheit der Beweislage nicht einschüchtern ließen. Schlägt man die einschlägigen Werke in der Musikgeschichtsschreibung auf, so finden sich etwa bei Burney, Pedrini, Forkel und de la Borde im achtzehnten Jahrhundert sowie bei Fétis, Kiesewetter und Ambros im neunzehnten, eingehende Diskussionen zum Thema Ägypten. Es kann davon ausgegangen werden, dass diese Kapitel nahezu frei von Tatsachen sind und sich vorwiegend auf Spekulationen stützen. Über ägyptische Musik zu schreiben, gehörte einfach zum guten Ton. Dieser Umstand ist an sich schon der Nachforschung wert.

Verschiedene Zeitalter haben auf die Frage nach der ägyptischen Musik verschiedene Antworten gegeben. Dabei tritt ein Punkt immer wieder in den Vordergrund: Die armselige Beweislage stellt zwar ein Hindernis dar, wenn es darum

geht, die Geheimnisse der ägyptischen Musik ein für alle mal zu lüften, gleichzeitig bietet jedoch die Gewissheit, dass alle Behauptungen der Forscher auf reiner Spekulation beruhen, eine einmalige Voraussetzung dafür, die unterliegenden Prinzipien der Geschichtsschreibung mit all ihren Vorurteilen, Tendenzen und Ideologien klar ans Tageslicht zu bringen.

17. Jahrhundert: Eine Spur führt nach China

Die Musik Ägyptens hat die Forschung spätestens seit Athanasius Kirchers Werk *Oedipus Aegyptiacus* 1654 beschäftigt.³ Der jesuitische Universalgelehrte, der zu praktisch allen Wissensbereichen der neuzeitlichen Welt beigetragen hat, hatte erst kurz zuvor ein umfassendes Werk zur Musik herausgebracht, die *Musurgia universalis* (1650).⁴ Nichts war deshalb für Kircher naheliegender als auch in der ägyptischen Kultur nach der Musik zu forschen. Unter den zahlreichen Verbindungen betraf ein Aspekt von Kirchers Musikforschung das pythagoräische Erbe, das die Musik als Niederschlag der in Zahlen ausgedrückten Grundwahrheit des Universums auffasste. Man glaubte, dass Pythagoras – eine mythische Gestalt, an dessen tatsächlicher Existenz berechtigte Zweifel bestehen – seine mathematischen Kenntnisse aus der Weisheit Ägyptens hatte schöpfen können.

Um zu verstehen, wie die Musik Ägyptens aufgefasst wurde, ist es sinnvoll, kurz die wichtigsten Kapitel des biblischen und der humanistischen Geschichtsmodells jener Zeit anzureißen. An Kirchers Werk fällt auf, dass er stets darauf bedacht war, einen Mittelweg zwischen kirchlicher Autorität und humanistischem Gedankengut einzuschlagen.

³ Athanasius Kircher, *Oedipus Aegyptiacus* (Rom, 1652-54)

⁴ Athanasius Kircher, *Musurgia Universalis* (Rom, 1650).

Theologen gingen generell davon aus, dass Adam und Eva keine musikalischen Kenntnisse besaßen. In der 7. Generation nach der Schöpfung — d.h. je nach Zählung nach 175-280 Jahren — wurde Jubal als Stammvater aller Zither- und Flötespieler beschrieben.⁵ Er wurde daher generell als Erfinder der Musik gehandelt. Die Sintflut, die nach biblischer Zählung im *Anno mundi* 1656 stattfand,⁶ stellte eine akute Bedrohung für das Fortbestehen der Musik dar. So war ungewiss, ob die nachsintflutliche Musik immer noch so klang wie zu Jubals Zeiten, aber die meisten Theologen gingen von dieser Annahme aus. Als die Nachfahren Noahs begannen, die Welt erneut zu besiedeln, galt einer unter ihnen, Ham, oft als Urvater Afrikas und somit als Urahn der Ägypter.⁷ Zu Zeiten des Turmbaus zu Babel und der gleichzeitigen Einführung der Sprachvielfalt muss diese kurze Chronologie abbrechen, da es unter Theologen keinerlei Konsens zur Datierung gab. Kircher selbst ging davon aus, dass der Turmbau 275 Jahre nach der Sintflut stattfand, also 1931 AM.⁸

Die zweite Tradition basiert auf einer intellektuellen Genealogie, nach der die Ägypter die Griechen lehrten, diese die Römer, und jene schließlich das europäische Abendland. Es wird sich zeigen, dass die beiden Traditionen, die biblische sowie die humanistische, das Rätsel der ägyptischen Musik in zwei äußerst verschiedene Richtungen führen: die eine hin zur chinesischen Musiktradition und die andere zur griechischen Musik.

⁵ *Gen.* 4, 19-22.

⁶ *Gen.* 7, 10-24, und 8, 1-14.

⁷ *Ps.* 78:51, 105:23, 27, 106: 22.

⁸ Siehe Anthony Grafton, *Kircher's Chronology in Athanasius Kircher: The Last Man Who Knew Everything*, Hg. Paula Findlen (New York, 2004), S. 167.

Für den Jesuiten Kircher stellte Ägypten im biblischen Kontext eine wichtige Kultur dar. Bereits zur Zeit Abrahams und Moses, als die Israeliten nichts als ein Nomadenstamm in der Wüste war, wurde Ägypten bereits als mächtige Hochkultur beschrieben. Die vielleicht folgenreichste Behauptung Kirchers in seinem Bestreben, humanistisches Gedankengut mit biblischen Berichten in Übereinkunft zu bringen, besagt, dass chinesische Schriftzeichen mit ägyptischen Hieroglyphen verwandt seien.⁹ Dies mag zunächst verwunderlich erscheinen, wird aber gegen den Hintergrund der biblischen Tradition verständlich: Wenn die einzelnen Sprachen nach dem Turmbau zu Babel entstanden und die Völker auf allen Teilen der Erde zerstreut wurden, dann mag die Vorstellung, dass eine unterschwellige Beziehung besteht, plausibel erscheinen. Auf Grund der weit verbreiteten theologischen Annahme, dass Ham der Urahn der Ägypter war, fügte Kircher seine eigene Interpretation hinzu, der zufolge Ham außerdem zum Stammvater der Chinesen wurde.¹⁰

Trotz aller Befremdlichkeit, die diese Theorie hervorrufen mag, zeigt sich hier vom linguistischen Standpunkt aus gesehen gerade der pragmatische Aspekt in Kirchers Werk: Die Strategie, die rätselhaften Hieroglyphen auf eine *lebendige* Sprache zu beziehen, die sich scheinbar vergleichbarer Schriftzeichen bedient, stellt einen vielversprechenden Startpunkt dar. Kircher versuchte nicht, diesen Punkt speziell auf die Musik zu beziehen. Für ihn war die Frage nach der ägyptischen Musik vielmehr mit der Suche nach der sagenumwobenen Weisheit des alten Ägyptens verbunden. Er behauptete, dass die Ägypter einen vorwiegend philosophischen Ansatz zur Musik verfolgten, die sie in

⁹ Kirchers Beitrag zur Sinologie hat sich in seinem Werk *China illustrata* (Amsterdam, 1667) niedergeschlagen.

¹⁰ Zu diesem Thema siehe auch Benjamin A. Elman, *On Their Own Terms: Science In China 1550-1900* (Cambridge, MA, 2006), 140.

pythagoräischer Manier vor allem als mathematische Struktur in Bezug auf die Natur zu verstehen suchten.¹¹ Wie noch zu zeigen ist, war es späteren Generationen vorbehalten, die Musik als Analog der Sprache zu betrachten und entsprechend die Verbindungen zwischen Schrift und Notation zu untersuchen.

Kirchers fixe Idee hingegen, dass die chinesische Kultur den Schleier der Geheimnisse Ägyptens lüften könnte, war äußerst einflussreich und wurde bis weit ins achtzehnte Jahrhundert für bare Münze genommen. Man nahm im Laufe der Jahre an, dass China als Kolonie unter Ägyptens Vorherrschaft stand.¹² Selbst ein Jean-Philippe Rameau fragte sich, ob das Studium der chinesischen Musik, die sich in gelehrten Kreisen im Frankreich des 18. Jahrhunderts großer Beliebtheit erfreute, nicht ein Schlaglicht auf die ägyptische Musikkultur werfen könne. Er erging sich in Spekulationen, nach denen sich Noah, nachdem ihm die bevorstehende Sintflut offenbart wurde, sofort daran machte, das ihm zur Verfügung stehende musikalische Wissen zu retten.¹³ Nach Rameaus extrem knapper Zählung lagen die Sintflut und der Turmbau zu Babel lediglich 13 Jahre auseinander. So erschien es ihm wahrscheinlich, dass man durch einen interkulturellen Vergleich eine Art Urfassung der ägyptischen Musik destillieren könnte.

Bei Rameau gibt uns der spekulative Aspekt einen guten Einblick, worum es ihm eigentlich geht: das hohe Alter und biblische Prestige, das der ägyptischen Musik

¹¹ Ulf Scherlau, *Athanasius Kircher als Musikschriftsteller* (Marburg, 1969) erschließt auch den Kontext von *Oedipus Aegyptiacus* in seiner Darstellung von Kirchers Musikbegriff.

¹² Besonders Joseph de Guignes tat sich in dieser Debatte als Verteidiger dieser These hervor, in seinem *Mémoire dans lequel on prouve que les Chinois sont une colonie égyptienne* (Paris, 1753).

¹³ Jean-Philippe Rameau, *Nouvelles réflexions sur le principe sonore* (Paris, 1760), 216. Siehe auch Anm. 17.

zugeschrieben wird, eröffnet nämlich die verlockende Möglichkeit, dass Kenntnisse der ägyptischen Musik Aufschluss liefern würden über das Wesen einer reinen, vorsintflutlichen Urmusik. Als die dem Ursprung nächstliegende Hochkultur könnte uns die Musik Ägyptens wichtige Kenntnisse zur generellen Natur der Musik überhaupt vermitteln. Und da die ägyptische Musik selbst nicht verfügbar war, musste die nächstbeste Musikkultur — die Musik Chinas — eben herhalten.

18. Jahrhundert: Eine weitere Spur führt nach Griechenland

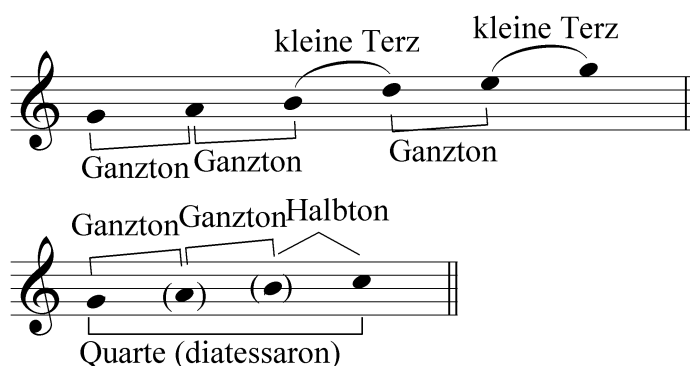
Zwar sind Schriftstücke zur ägyptischen Musik selbst in fragmentarischer Form nicht überliefert, dafür jedoch gibt es griechische Zeugnisse, die sich zur ägyptischen Musik äußern, wobei das wichtigste von keinen geringeren als Platon selbst stammt.¹⁴ Da vermutet wird, dass Platon einige Zeit in Ägypten verbrachte, galt sein Zeugnis prinzipiell als glaubwürdig. In den *Nomoi* (*Gesetzen*) berichtet Platon, dass der Stand der Musik bei den Ägyptern einen Grad der Perfektion erreicht hatte, mit dem sich keine andere Nation auch nur annähernd messen konnte.¹⁵ Platons Protagonist führt aus, dass die ägyptische Musik wie auch die Malerei vom Staate aus reguliert werde: er schreibe den Musikern sowohl angemessene Melodien als auch eine korrekte Körperhaltung vor. Nichts anderes sei erlaubt, und daher habe sich die ägyptische Kunst auch in den letzten zehntausend Jahren — im wahrsten Sinne des Wortes, wie Platon insistiert — nicht weiterentwickelt. Aufgrund der engen Beziehung zwischen den Anforderungen des

¹⁴ Zwar wurden zwei weitere Zeugnisse regelmäßig in der Literatur angeführt: Herodot (im zweiten Buch der *Historien*) sowie der weit später schreibende Diodorus. Bei beiden ging man jedoch davon aus, dass sich ihre Berichte nicht auf direkte Kenntnisse der ägyptischen Musik stützen.

¹⁵ Platon, *Nomoi*, 656d-657b.

Staates und dem unveränderlichen Wesen der Kunst habe die ägyptische Musik eine unvergleichliche Vollkommenheit erreicht. Diese Schlüsselpassage aus den *Nomoi* stellt das Gegenstück zu Platons eingehenden Ausführungen zur Musik aus der *Politeia* dar, in denen er beschreibt, mit welcher Art von Musik vorbildliche Bürger herangezogen werden. In den *Nomoi* wird Ägypten zu der exotischen Projektionsfläche, auf der Platon seine utopischen Ansichten von Staat und Musik ausbreitet. Leider hat es Platon vernachlässigt, uns über weitere Details zu dieser perfekten ägyptischen Staatsmusik in Kenntnis zu setzen, so dass wir uns mit verheißungsvollen aber leeren Beschreibungen von der überlegenen Qualität der ägyptischen Musik zufrieden geben müssen.

Mit anderen Worten bereichert Platons Zeugnis unsere Geschichte in gleichem Maße, wie es ihre Darstellung verkompliziert. Denn einerseits fügt er ein neues Charakteristikum zum Mythos der ägyptischen Musik hinzu, so dass sie nicht nur als eine reine und ursprüngliche Quelle imaginiert wird, sondern darüber hinaus auch als Inbegriff der Vollkommenheit zu gelten hat. Andererseits jedoch haben wir eine verhältnismäßig konkrete Vorstellung davon, welche Art von Musik Platon vorschwebte, die zumindest ausreicht, um festzustellen, dass jene mit der chinesischen Musik gar nichts gemein hatte.



Bsp. 2: In der gemeinsamen Darstellung weisen Pentatonik und Tetrachord nur wenige Gemeinsamkeiten auf.

Die griechische Musik basiert essentiell auf Tetrachorden, also aus vier Noten bestehenden Bausteinen, die zu einem grundsätzlich anderen Modell der musikalischen Konstruktion führen als die Pentatonik der chinesischen Musik. Um dies nur kurz anzureißen, sehen wir hier Darstellungen beider musikalischer Systeme. Die Pentatonik kommt ohne Intervalle aus, die kleiner als ein Ganzton sind, während es kein tetrachordisches System gibt, das nicht mindestens einen Halbton aufweist. Selbst ohne sich in Details zu verlieren, lässt sich mit großer Zuversicht sagen, dass neben verschiedenen Gemeinsamkeiten die prinzipiellen Unterschiede überwiegen.

Platons Zeugnis führt unsere Untersuchung in eine gänzlich andere Richtung, die nur schwer mit den anderweitigen Bestrebungen zu vereinbaren ist, die Musik Ägyptens durch die Chinas zu verstehen. Die historische Verbindung zu Platon und der griechischen Kultur erscheint etwas weniger weit hergeholt als die nach China führende Verbindung, zumal Ägypten ja tatsächlich seit den Tagen Alexanders des Großen unter griechischer Herrschaft stand. Dennoch stellte für manche der Forscher diese Verbindung trotz ihrer historischen Eindeutigkeit ein Problem dar, denn die griechische Hegemonie lief Gefahr, die Reinheit der ägyptischen Musik zu korrumpieren. Vor allem muss zu bedenken gegeben werden, dass im 18. und 19. Jahrhundert die griechische Musik unter Ästhetikern nicht gerade hoch im Kurs stand: Trotz des weit verbreiteten ästhetischen Gebots, die Künste der alten Griechen zu imitieren, war diese in der Einstimmigkeit und Vierteltönigkeit verhaftete Musik ausdrücklich von der Hochachtung vor den Künsten ausgenommen und galt generell als der modernen Musik unterlegen.¹⁶ Dennoch wären

¹⁶ Heinrich Christoph Koch etwa bezweifelt angesichts der altgriechischen Musik, dass die Ägypter die Griechen viel gelehrt haben mochten. Siehe Koch, "Kurzer Abriß der

nur wenige dazu bereit gewesen, in voller Konsequenz die goldenen Ketten, die die moderne Kultur mit den Römern und Griechen, sowie darüber hinaus mit den Ägyptern verband, zu brechen.

Auch Rameau kämpfte mit dieser doppelten Herleitung, die die ägyptische Musik unglücklich zwischen China und Griechenland positionierte. Rameau, der als wichtigster Musiktheoretiker seiner Zeit durchaus als Autoritätsfigur galt, und der sich damit brüstete, die Musiktheorie mit seiner universalen Systematik auf ein wissenschaftliches Fundament gesetzt zu haben, machte seine spekulative Position zur griechischen und chinesischen Musik in einer langatmigen Erklärung deutlich:

Noé, prévenu sur sa destinée, ne dut pas manquer vraisemblablement de se munir de tout ce qu'il pouvoit croire propre à quelques usages; de sorte que la progression triple, même le Tétracorde, aussi-bien que les Instrumens de Musique, pouvoient fort bien en faire partie, d'autant plus encore qu'on pouvoit avoir déjà tiré de quelques avantages de la progression sur ce qui regarde les Sciences... ; mais ce Patriarche, trop occupé de son établissement sur la nouvelle terre qu'il alloit habiter, put bien négliger d'abord ce qui lui étoit pour lors le moins de conséquence, laissant la liberté ou plutôt ordonnant à ses enfans de visiter les mémoires qu'il avoit recueillis , pour lui en rendre compte. Or, ne peut-il pas se faire que la progression soit tombée entre les mains de l'un, & le Tétracorde entre les mains de l'autre, & que ceux-ci, ne voyant pas le temps propice pour en faire usage, les aient portés en différens lieux? Il est vrai que l'époque des Chinois n'est guère éloignée du Déluge, puisqu'elle précède de treize ans celle où l'on commença d'élever la tour de Babel; mais ceux-là même qui travailloient à la construction de cette tour, ne pouvoient-ils pas avoir déjà fait leurs réflexions sur une pareille progression, soit un fils de Noé, soit d'autres à qui ce fils l'aura transmise, & qui auront ensuite passé en Chine, meme en Egypte, si l'on veut, le Tétracorde pouvant avoir été porté en d'autres lieux? Tout cela est probable.¹⁷

Da er über sein Schicksal vorgewarnt war, konnte es Noah kaum verabsäumt haben, sich mit allem auszustatten, was er für verschiedentliche Zwecke dienlich zu sein glaubte, wie etwa der *Progression triple*, wobei der Tetrachord sowie die entsprechenden Musikinstrumente durchaus dazugehörig gewesen sein konnten, umso mehr, als man bereits einige Vorteile für die Wissenschaft aus der Progression zu ziehen vermocht hatte... Unser Patriarch jedoch, der allzu sehr mit der Wiederbesiedelung der neuen Welt

Geschichte der Tonkunst bey den Völkern der Vorzeit," *Journal der Tonkunst* (1795), II: 209.

¹⁷ Rameau, *Nouvelles Réflexions*, 215f.

beschäftigt war, mag zunächst die Dinge vernachlässigt haben, die ihm von geringerer Konsequenz erschienen, und seinen Söhnen die Freiheit überlassen haben — oder eher noch ihnen befohlen haben — die Abhandlungen, die er angesammelt hatte, zu konsultieren, um ihm über deren Inhalt Rechenschaft zu geben. Könnte es dann nicht sein, dass die Progression dem einen in die Hände fiel und der Tetrachord einem anderen, und dass sie diese, da sich kein günstiger Zeitpunkt fand, um sich ihrer zu bedienen, in verschiedene Teile der Welt trugen? Richtig ist, dass die Epoche der Chinesen kaum von der Sintflut entfernt ist, da sie jener Periode, da man mit dem Turmbau zu Babel anfang, um dreizehn Jahre vorausgeht; konnten da nicht sogar jene, die am Turmbau arbeiteten, bereits ihre Überlegungen zu einer ähnlichen Progression angestellt haben – sei es ein Sohn Noahs, seien es andere, an die jener Sohn sie übermittelt haben wird und die dann weiter nach China drangen, gar nach Ägypten, wenn man so will, während der Tetrachord an andere Orte gebracht worden sein mag? All dies ist wahrscheinlich.

Rameau spricht hier nicht bloß von Pentatonik und Tetrachorden, sondern von der *progression triple*, die das wissenschaftliche Prinzip der musikalischen Kohärenz und somit die Krönung von Rameaus Musiktheorie ausmacht. Eine der Folgen, die sich aus Rameaus Universalismus ergeben, besteht darin, dass letzten Endes alle Arten der Musik zwangsläufig mehr oder weniger wie französische Barockmusik aufgebaut sein müssen.

In seinem Versuch, beide Entwicklungsstränge miteinander zu vereinbaren, ergeht sich Rameau in wilde Spekulationen: In seinen Ausführungen wird Noah zu einem aufgeklärten und zudem musikbeflissenen Denker, der nichts Eiligeres zu tun hatte, als alles musiktheoretische Wissen seiner Zeit auf seine Arche zu retten. Selbst Rameau muss jedoch eingestehen, dass nach der Sintflut andere Aufgaben Priorität vor der Musiktheorie haben, wie zum Beispiel die Wiederbesiedelung und Urbarmachung der Erde, was in dem Kontext wohl als einigermaßen brennendes Problem gelten mag. So folgert Rameau mit geradezu beneidenswertem Enthusiasmus, dass Noah in dieser Situation zweifellos wohl das Wohl der Musik in die Hände seiner Söhne gegeben haben wird. Da die *progression triple* herangezogen werden kann, um sowohl den diatonischen Tetrachord als auch die Pentatonik zu erklären, spekuliert Rameau, dass nach dem

Turmbau zu Babel das ursprünglich komplette Wissen um die Musik in einzelne Bestandteile aufgesplittet worden sein mag und auf diese Weise in alle Teile der Welt verstreut wurde.

Der französische Amateurmusiktheoretiker Pierre-Joseph Roussier ging in dieser Hinsicht noch viel weiter. Sein Versuch, die chinesische Musik mit der griechischen und ägyptischen zu versöhnen, die *Mémoire sur la musique des anciens* (1770) muss als gewagtestes und vermutlich auch als fantasievollstes Modell in der Geschichte dieses Problems gelten.¹⁸ Ganz im Sinne der universell gesinnten Aufklärung fertigte Roussier eine Evolutionstafel an, in der die Doppeloktave des vollkommenen griechischen Tonsystems, dem „Grand système de Pythagore“, allmählich erschien. In der Entwicklung der griechischen Musik klaffte jedoch eine auffällige Lücke zwischen Vier- und Sechstönigkeit. Kühn schloss Roussier diese Lücke, indem er, ungeachtet aller chronologischen, geographischen oder kulturellen Bedenken, die chinesische pentatonische Skala in seine systematische Darstellung einfügte.¹⁹

¹⁸ Pierre-Joseph Roussier, *Mémoire sur la musique des anciens* (Paris, 1770).

¹⁹ Roussier, 15f, §§24-25.

TABLEAU des divers Sy
l'Article

• Lyre de Mercure.	Système Chinois.	Hept ou C à sept
$\left\{ \begin{array}{l} \text{MI } b \\ \text{SI } a \end{array} \right.$	$\left\{ \begin{array}{l} \text{MI} \\ \text{RE } d \\ \text{SI} \end{array} \right.$	$\left\{ \begin{array}{l} \text{MI} \\ \text{RE } d \\ \text{SI} \end{array} \right.$
$\left\{ \begin{array}{l} \text{LA } c \\ \text{MI} \end{array} \right.$	$\left\{ \begin{array}{l} \text{LA} \\ \text{SOL } e \\ \text{MI} \end{array} \right.$	$\left\{ \begin{array}{l} \text{LA} \\ \text{SOL } e \\ \text{MI} \end{array} \right.$
Proslambanomène.	Proslambanomène.	Proslam

SYSTÈME DE QUARANTE-UN SONS.

		<i>Si</i> ♯	
		<i>la</i>	
		<i>la</i> ♭ . . .	Lab
		<i>sol</i>	
		<i>sol</i> ♭ . . .	solb
		<i>fa</i>	
		<i>mi</i>	
		<i>mi</i> ♭ . . .	mi♭
		<i>re</i>	
		<i>re</i> ♭ . . .	reb
		<i>ut</i>	
		<i>fi</i>	
		<i>fi</i> ♭ . . .	fi♭
		<i>la</i>	
		<i>la</i> ♭ . . .	la♭
		<i>sol</i>	
		<i>sol</i> ♭ . . .	solb
		<i>fa</i>	
		<i>mi</i>	
		<i>mi</i> ♭ . . .	mi♭
		<i>re</i>	
		<i>re</i> ♭ . . .	reb
		<i>ut</i>	
		<i>fi</i>	
		<i>fi</i> ♭ . . .	fi♭
		<i>la</i>	
		<i>la</i> ♭ . . .	la♭
		<i>sol</i>	
		<i>sol</i> ♭ . . .	solb
		<i>fa</i>	
		<i>mi</i>	
		<i>mi</i> ♭ . . .	mi♭
		<i>re</i>	
		<i>re</i> ♭ . . .	reb
		<i>ut</i>	
		<i>fi</i>	
		<i>fi</i> ♭ . . .	fi♭
		<i>la</i>	
		<i>la</i> ♭ . . .	la♭
		<i>sol</i>	
		<i>sol</i> ♭ . . .	solb

SÉRIE DE HUIT TERMES

a	b	c	d	e
1	3	9	27	81

Bsp. 3(a).
Roussier stellt eine
Tabelle
historischer
musikalischer
Systeme
zusammen, die
von der
viertönigen „Lyra
des Merkur“ bis
zum Großen
vollkommenen
System der
altgriechischen
Musik führen.

Bsp. 3(b). Roussier
imaginiert das
ägyptische
Musiksystem als über
dreieinhalb Oktaven
führende chromatische
Tonleiter, das
Elemente sowohl der

griechischen als auch der chinesischen Leitern einschließt.

Die ägyptische Musik, die chronologisch der griechischen vorausgeht, steht in Roussiers Darstellung abseits von der generellen Entwicklung: nach Roussier wies sie allein die volle Chromatik auf, die genau der modernen Musik entspricht, die auf einer zwölffachen *progression triple* basiert und zudem Elemente der griechischen sowie chinesischen Musiksysteme in sich einschließt.²⁰ Der einige Jahr vorher verstorbene Rameau wäre wohl von Roussiers beherzten Behauptungen überrascht gewesen — vielleicht zu unrecht —, dass die Ägypter schon lange mit der vollen Chromatik und dem Fundamentalbass vertraut waren, eben mit genau den Bestandteilen, die Rameaus Theorie für die moderne Barockpraxis deklariert hatte. (Als fortschrittlicher *philosophe* war Rameau letzten Endes bei allem Universalismus dennoch von der Überlegenheit der

²⁰ Ebd., 65, §104.

modernen Musik überzeugt.) Nach Roussier jedoch hatte Rameau in gewissem Sinne nur das wiederentdeckt, was den Ägyptern bereits lange zuvor bekannt gewesen war.²¹

Die Begründung dieser Position basiert auf einer logischen Konsequenz des platonischen Urteils, derzufolge, wenn die Musik der Ägypter tatsächlich perfekt war, sie auf jeden Fall der modernen Musik vollkommen ebenbürtig sein musste. Mit dieser überraschenden Wendung gelang es Roussier den gordischen Knoten zu durchschlagen und effektiv die *querelle des anciens et modernes*, die im Hintergrund der französischen Aufklärung schwebte, auf höchst originelle Art zu lösen. Der vielleicht genialste Streich von Roussierts wagemutiger Hypothese bestand darin, dass ohne auch nur den Hauch von Beweismaterial seine Position zumindest nicht zu widerlegen war.

19. Jahrhundert: Napoleons Ägyptenfeldzug

Da trotz akribischer Suche keine schriftliche Quellen aufzufinden waren, kamen die meisten Forscher zu dem Schluss, dass die ägyptische Musik keine Notation kannte. Eine neue Forschungswelle entstand um 1800, in Folge des napoleonischen Einmarsches in Ägypten, das zu der Zeit Teil des Osmanischen Reichs war. Damit beabsichtigte Frankreich, die wirtschaftlich äußerst lukrative britische Handelsroute nach Indien zu unterbrechen.²² Die Militärkampagne endete mit einer empfindlichen militärischen Niederlage für Napoleon, aber sie erwies der Forschung einen wirklichen Dienst, der die moderne Disziplin der Archäologie begründete. Napoleon hatte nämlich, um seine

²¹ Ebd., xvj-xvij.

²² Die Literatur zu Napoleon ufernt bekanntlich aus. Zum Ägyptenfeldzug siehe etwa Paul Strathern, *Napoleon in Egypt* (New York, 2009), zum wissenschaftlichen Aspekt dieser Expedition siehe Nina Burleigh, *Mirage: Napoleon's Scientists and the Unveiling of Egypt* (New York, 2008).

Militärkampagne als Expedition im Geiste der Aufklärung zu deklarieren, 167

Wissenschaftler, Ingenieure und Künstler mit auf Reisen genommen, die alle Mitglieder des *Comité des sciences et des arts* waren, und deren Funde den Grundstock der modernen Ägyptologie bildeten. Allerdings sollte die aus der Invasion hervorgegangene reiche Beute nicht lange in französischem Besitz bleiben, da viele Antiquitäten, unter anderem eben auch der Stein von Rosette, in britischen Besitz übergingen und so ihren Weg ins Britische Museum und nicht in den Louvre fanden.

Bei einem der Wissenschaftler, die die Ägyptenexpedition begleiteten, handelte es sich um Guillaume-André Villoteau, einen Musiker und Forscher, der damit beauftragt war, die Musik des alten und modernen Ägyptens zu untersuchen.²³ Während die imposante *Description de l’Egypte*, das monumentale 28-bändige Werk, in dem seine Traktate erschienen, als Meilenstein der Ägyptologie gilt, trifft dies leider nicht auf Villoteaus Arbeit zu: die Funde zur altägyptischen Musik müssen dünn gesät gewesen sein, denn Villoteaus Beitrag hat faktisch nichts Neues zu bieten. Spätere Forscher vermuten gar, dass Villoteau seinen Traktat bereits vor Beginn von Napoleons Feldzug verfasste.²⁴

Oder vielleicht hatten Musiker zu viel von der Ägyptenkampagne erwartet? Der mehrsprachige Stein von Rosette wurde in den frühen Jahren des 19. Jahrhunderts von Jean-François Champollion entziffert, und Musikgelehrte hofften auf einen ähnlichen Durchbruch bei der Musik. Wie verzweifelt Forscher nach einer Antwort suchten, kann daran ermessen werden, wie weit die Gelehrten bereit waren, sich bei ihren

²³ Guillaume-André Villoteau, *Mémoire sur la musique de l’antique Egypte* in *Description de l’Egypte* (Paris, 1809-1822), ii: 357-426.

²⁴ Raphael Georg Kiesewetter, *Ueber die Musik der neueren Griechen, nebst freien Gedanken über die altegyptische und altgriechische Musik* (Leipzig, 1838), 42.

Interpretationen aus dem Fenster zu lehnen. Der belgische Musikgelehrte François-Joseph Fétis etwa mutmaßte, dass die ägyptische Notation, genau wie die griechische, auf einer Buchstabenschrift basieren musste. Er glaubte, den musikalischen Stein von Rosette gefunden zu haben, als er erklärte, dass der Schlüssel in der demotischen Schrift lag und die seiner Meinung nach das exakte visuelle Pendant zur liturgischen Musik der Kopten, also der ägyptischen Christen, darzustellen schien. Fétis proklamierte seine vollste Zuversicht,

que cette notation s'était conservée, et qu'elle avait été introduite dans le chant de l'église grecque long-temps avant lui. Et remarquez l'importance de la découverte de cette ancienne notation. De ce qu'elle ne peut s'appliquer qu'à une musique surchargée de mouvemens de voix et d'ornemens, il suit nécessairement que la musique actuelle de l'église grecque, et de quelques peuples d'Afrique, nous donne une idée exacte de ce qu'était l'ancienne musique de l'Égypte.²⁵

dass diese Notation bewahrt blieb und dass sie lange Zeit zuvor in den griechischen Kirchengesang einging. Man beachte die Wichtigkeit der Entdeckung dieser antiken Notation. Insofern als sie ausschließlich auf eine Musik angewandt werden kann, die mit Stimmbewegung und Verzierungen überfrachtet ist, folgt zwangsläufig, dass die aktuelle Musik der griechischen Kirche und die einiger afrikanischen Nationen uns eine exakte Vorstellung von der Musik des alten Ägyptens gibt.

Fétis hatte offenbar grenzenloses Vertrauen in die Macht der Notation. Sein Argument scheint auf flüchtigen Kenntnissen der jüngst entzifferten Hieroglyphen zu beruhen: Wenn die Kopten Elemente der ägyptischen Sprache bewahrten, so könnte ihre Schrift — demotisch — Aufschlüsse auf das ägyptische Notationssystem geben, das sie gleichzeitig mit der darin notierten Musik einführten. Mit der gleichen Begründung ließe sich ebenso behaupten, dass man „eine exakte Vorstellung“ von einer vierstimmigen Bachfuge aus dem Lead-Sheet von Homer Simpsons „Old Spice“ Song gewinnen könnte.

²⁵ François-Joseph Fétis, *Biographie universelle* (Brüssel, 1835-41), I: lxxiii.

Kritiker wandten ein, dass dem vorherrschenden Image Ägyptens als unveränderlicher Kultur zum Trotz sich durchaus Veränderungen finden ließen, die sich in historische Perioden gliedern ließen.²⁶ Besonders die Eroberung Ägyptens unter Alexander dem Großen und die darauf folgenden ptolemäischen Epoche der griechischen Vorherrschaft über Ägypten, legen nahe, dass die ägyptische Kultur durchaus nicht frei von ausländischen Einflüssen war.

Mit seinen abenteuerlichen Vermutungen fand Fétis keine Nachfolge. Trotz seiner Bemühungen, war eine ägyptische Notation – oder was auch immer diese Funktion erfüllen könnte – nicht aufzufinden. Das einzige überlieferte materielle Beweismaterial, das über ägyptische Musikpraxis Auskunft geben könnte, findet sich in Grabmalereien. Seit Napoleons unglücklichem Einmarsch in Ägypten, und in noch weitaus größerem Umfang am Anfang des 20. Jahrhunderts, wurden Kunstgegenstände wissenschaftlich untersucht. Und dennoch wollte die ägyptische Musik ihr Geheimnis nicht so leicht preisgeben.

20. Jahrhundert: Interpretationen von Grabfunden

Bei der akuten Dürftigkeit der schriftlichen Quellen waren freilich Musikgelehrte seit Charles Burney in den 1770er Jahren darüber hinaus eifrig bemüht, auch musikalische Quellen aus Instrumentalfunden und Abbildungen zu erschließen.²⁷ Als die Ägyptologie und die Archäologie schließlich professionalisiert wurden, profitierte davon auch das systematische Studium der Musikikonographie.

²⁶ Kiesewetter, *Über die Musik der neueren Griechen* (wie 24), 39.

²⁷ Charles Burney, *A General History of Music* (London, 1776).



Ausschnitt aus einer Grabmalerei der Nekropole von Saqqârah, die sich heute im Museum Kairo befindet.

Die Illustration vom Grab des Nenneftka aus der Totenstätte von Saqqârah, zeigt ein recht großes Ensemble von Musikern, mit einem Flötisten, einer Form der Klarinette und einem Harfenisten, wobei jeder Musiker einem oder zwei weiteren Figuren ohne eigenes Instrument gegenübersteht. Oben im Bildausschnitt befindet sich eine Hieroglyphenzeile, die die einzelnen Instrumente ausweist. Etliche Forscher haben versucht, solche Bilder als Grundlage für Messungen zu nehmen und antike Instrumente auf diese Weise zu rekonstruieren, um so einen Einblick in das unterliegende Musiksystème zu gewinnen. Solchen Bemühungen macht jedoch in der Regel der hohe Grad der Stilisierung, der in der ägyptischen Malerei üblich ist, einen Strich durch die Rechnung. Andere haben einen eher holistischen Interpretationsansatz gewählt und sind zu dem Schluss gelangt, dass die ägyptische Musik — im Gegensatz zur griechischen — vermutlich eine Form der Mehrstimmigkeit kannte. So bemerkte Kiesewetter etwa, dass in verschiedenen Darstellungen der Harfenist mehr als eine Saite zupft und mutmaßt, dass die ägyptische Musik akkordlich aufgebaut sein musste.²⁸

Es ist fast müßig zu unterstreichen, dass bei solchen Interpretationen, zumal bei Bildquellen, äußerste Vorsicht geboten ist, und dass die Repräsentation alles andere als eine fotorealistische Abbildung ist. Dies betrifft etwa die vielen Nichtinstrumentalisten in

²⁸ Kiesewetter, *Über die Musik der neueren Griechen* (wie 24), 46.

solchen Bildern, deren Funktion alles andere als eindeutig ist. Der Musikhistoriker August Wilhelm Ambros versuchte, sie als Sänger zu deuten,²⁹ aber ihre Position im Bild — jeder einem Instrumentalisten gegenüberstehend — deutet darauf hin, dass hier mehr vorzugehen scheint. Eine alternative Deutung, dass jeder von ihnen eine Art Miniaturdirigent darstellt, erscheint aus praktischen Erwägungen nicht ganz überzeugend, besonders wenn man bedenkt, dass der Harfenist dann zwei Dirigenten gleichzeitig folgen müsste.

Moderne Ägyptologen sind möglicherweise auf einer heißen Spur, wenn sie dieses Bild als cheironomisch deuten, das heißt, dass die Gestik selbst musikalische Bedeutung trägt.³⁰ Die Nichtinstrumentalisten scheinen in erster Linie anzudeuten, dass hier Musik gemacht und gehört wird. Der Ägyptologe Hans Hickmann vertritt die Hypothese, dass diese Figuren selbst die lang gesuchte Notation der ägyptischen Musik darstellen: jede Figur kniet in ähnlicher Weise vor einem Instrumentalisten, eine Hand angewinkelt auf dem Knie ruhend, entweder mit ausgestrecktem Zeigefinger und Daumen zu einer Art Kreis geformt oder flach ausgestreckt.³¹ Dies würde auch erklären, warum der Harfe zwei Figuren zugeordnet sind, und nicht bloß eine: Anscheinend wird angedeutet, dass zwei Saiten gleichzeitig gezupft werden, die unterschiedliche Fingerstellung der Cheironomen weist entsprechend zwei verschiedene Töne aus.

Sollte dies stimmen, wäre das ein sensationeller Fund, denn er würde den Nachweis erbringen, dass die Ägypter eine Form der Mehrstimmigkeit kannten, was generell in der

²⁹ August Wilhelm Ambros, *Geschichte der Musik* (Breslau und Leipzig: 1862-82), I: 157.

³⁰ Lise Manniche, *Music and Musicians in Ancient Egypt* (London: 1991).

³¹ Hans Hickmann, *Musicologie pharaonique: Etudes sur l'évolution de l'art musical de l'Égypte ancienne* (Kehl, 1958).

chinesischen oder in der griechischen Musik nicht angenommen wird. Das wohl größte Hindernis in dieser Interpretation stellt jedoch der Umstand dar, dass diese Notation keine zeitliche Dimension aufweist. Was wir in den Bildern sehen, ist lediglich eine bildliche Darstellung eines Schnappschusses der Musik. Um jedoch ein Musikstück mit einer wie auch immer gearteten Melodie zu notieren, würde es eines Comicstrips mit einer Abfolge solcher Bilder bedürfen, und eine solche musikalische Bildergeschichte hat sich bisher noch nicht finden lassen.

Hickmanns Expertise als Ägyptologe legt nahe, dass seine Vermutung besser durchdacht ist als die der anderen Forscher, denen wir hier begegnet sind. Dennoch würde in seiner Deutung das Geheimnis der ägyptischen Musik enttäuschend ausfallen; zwar wäre die Musik mehrstimmig, aber in ihrer rudimentären Notationsdarstellung gleichzeitig auch weniger weit entwickelt, als es die kollektive Vorstellung der Musikgelehrten sich hat träumen lassen.

Schlussfolgerungen

In der Tat scheint „träumen“ hier der Schlüsselbegriff zu sein: über die letzten zwei Jahrtausende hat die Vorstellung von der verlorenen Perfektion der ägyptischen Musik üppigen Nährboden für allerhand musiktheoretische Projektionen und Spekulationen abgegeben. So bezeichnete Kiesewetter in den 1830er Jahren die ägyptische Musikforschung sehr treffend als „gelehrte Träumerei“.³² Bei diesem Versuch, dieses Repertoire zu rekonstruieren, von dem praktisch keine Spur existiert, treten die dem allgemeinen Theorisieren unterliegenden Prinzipien klarer hervor als bei jedem anderen

³² Kiesewetter, *Über die Musik der neueren Griechen* (wie 24), 41.

musikwissenschaftlichen Unterfangen. Das Beispiel der flüchtigen ägyptischen Musik dient als Erinnerung, dass die Musiktheorie einerseits weit über die Analyse musikalischer Strukturen hinausgeht und vielmehr eine komplexe Beziehung zwischen dem Repertoire und andererseits der Ideenbasis, auf die das theoretische Gebäude aufbaut. Aus diesem Grunde ist sogar eine Theorie, deren zugeordnetes Repertoire nicht existiert, dennoch nicht wertlos. Im Gegenteil, Musiktheoretiker können nicht umhin, ihre ideologischen Spielkarten offen auf den Tisch zu legen — sei es, dass sie sich die ägyptische Musik als perfekten Balanceakt zwischen Musik und politischer Kultur denken oder als überraschend fortgeschrittenes Stadium in einer sich universell entwickelnden Musik, oder auch als orientalische Fantasie, oder sogar als missratener, von den Errungenschaften der modernen Zivilisation hinwegführender Irrweg. Je weniger Musik vorhanden ist, desto klarer wird – paradoxerweise – der Blick wird auf den Vorgang des Theoretisierens selbst.

In einem Extremfall wie diesem, wo musikalisches Repertoire, Aufführungstraditionen und sogar Notation vollständig fehlen, drängt sich vielmehr eine andere Frage auf: Wie wird solche Musik übertragen? Diese Frage wird oft ignoriert, dennoch kann eine Antwort äußerst komplex sein. Das Nachdenken über die ägyptische Musik zwingt uns dazu, Alternativen zu bedenken, die manchmal als „implizite Theorien“ bezeichnet werden. Es zwingt uns dazu, die Medien, mit Hilfe derer die Musik normalerweise vermittelt wird, zu durchdenken und ihnen alle potentiellen Informationen zu entziehen.

Als Fétis etwa versuchte, das Wesen der ägyptischen Musik vom demotischen Alphabet her zu bestimmen, das er als Grundlage der Notation zu erkennen glaubte, mag

dies als ein besonders ungeschickter Versuch erschienen sein, dessen Fehlschlüsse offenkundig erscheinen. Aber in gewisser Hinsicht können wir alle nicht umhin, uns in dieser Form zu orientieren, wie jeder, der mit unkonventionellen Repertoires gearbeitet hat, bestätigen kann. Die Notation vor uns stellt uns die Parameter und Grenzen vor, innerhalb derer wir normalerweise die Musik betrachten. Von dieser Warte betrachtet wäre es demnach ein herber Verlust, wenn all diese fruchtbare Spekulation ein jähes Ende nähme, wenn die Simpsons wirklich mit Hilfe der mysteriösen Kugel der Isis die Forschung auf den nachweislich korrekten Weg gebracht hätte, indem sie uns ein neues unerwartetes Medium zum theoretisieren überlässt, die ägyptische Spieldose, die uns einfach eine ägyptische Melodie zu Gehör bringt, frisch wie vor über zweitausend Jahren.